

BACSÓ BÉLA

A kép-tudomány margójára

„Waren die Besten des Faches nicht eher
Bildwissenschaftler *avant la lettre*, denn Kunstgelehrte?“
(Heinrich Dilly)

Az utóbbi időszak humántudományi fejleményei között talán a leginkább figyelemre méltó mozzanat, hogy a *képi elem előtérbe kerülése* és a *képek értelmezése* olyannyira széleskörűvé vált, hogy már aligha lehet egyetlen *Bildwissenschaft*tról beszélni. Már az is megfontolásra méltó, hogy miért irányul oly nagy érdeklődés a *képi* megjelenésre. Fritz Saxl egyik utolsó nyilvános előadásának (1948) megdöbbenő megjegyzését felidézve: korunk nem az ész kora, hanem vizuális kor (*a visual age*), s véleménye szerint a művészet történetéről való gondolkodás nem különülhet el a történeti, politikai, irodalmi, vallási vagy filozófiai megközelítésektől.¹ Azaz a művészi látásként értett műtörténet nem tarthat igényt teljesen elkülönült szempontokra (*diverse aspects*). Ebben számos dolog játszik szerepet: egyfelől a művészet történetének egykori jelentős *módszertani* eszményei kezdenek homályba veszni, olykor magát a *módszeres* eljárást diszkreditálják, más esetben bizonyos korábbi elemzéseket „átminősítenek” képtudománnyá. A történeti megértésének² feladata és a történeti elem iránti fokozódó gyanú ugyancsak belejátszik abba, hogy a művészet története és a művészettörténet sem magától értetődő.

Már Wölfflin a *Die Neue Rundschau*ban közölt rövid írásában intett arra, hogy a művészettörténetet ismerni nem azonos azzal, hogy értjük a művészetet, sőt odáig ment, hogy azt vélelmezte, a történeti érdeklődés rávetül a művészetre és megteremti a kultúra torzulását (*Verbildung*), amely csak a történeti iránt érdeklődik.³ Panofsky kevés figyelemre méltatott tanulmányában ugyancsak felhívta a figyelmet arra, hogy minden történeti jelenség szükségképpen több vonatkozási rendszerbe (*Bezugssysteme*) tartozik, nincs a művészet jelenségét illetően elsőbbsége a természeti időnek, csak azoknak az eltérő történeti időeknek, amelyekben egy régió művészete, jóllehet egyidejű, mégsem lehet minden műve időben egy.⁴ Persze Panofsky a kialakított vonatkozá-

¹ Vö. Fritz SAXL, *Why art history* = F. S., *Lectures I.*, London, Warburg Institute, 1957, 346, 353.

² „Die sogenannte Kunstgeschichte ist also eine Erfindung mit begrenztem Nutzen und für eine begrenzte Idee von Kunst.” Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München, Beck Verlag, 1995, 74.

³ „Die Ziele einer kunstgeschichtlichen Fachbildung sind die Ziele der allgemeinen Kunsterziehung geworden. Kunstgeschichte kennen gilt als gleichbedeutend mit Kunst verstehen. Und eben das ist falsch...” Heinrich WÖLFFLIN, *Über Kunsthistorische Verbildung* (1909) = H. W., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, hg. Hubert FAENSEN, Dresden, Verlag der Kunst, 1983, 316.

⁴ Vö. Erwin PANOFKY, *Zum Problem der historischen Zeit* (1927) = E. P., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaften*, hg. Hariolf OBERER, Egon VERHEYEN, Berlin, Volker Spiess Verlag, 1998, 80–82.

si rendszerrel egyfajta kontinuus időrendet céloz, de nem zárja ki, hogy egy és ugyanazon időben eltérő jelentőségű művek alkotják az adott vonatkozási rendet. Az egyidejűben felismert eltérő nem a pusztán fejlődés-elv része, hanem valami, ami egészen más, mint a vonatkozási rendbe foglalt művek eddig felismert sajátossága. Sokszor pedig a megidézett világ-kép vagy képpé sűrített világértelmezés (Heidegger), a világ vélt technikai *feltérképezhetősége és rögzítése* játszik bele abba, hogy a képit és képszerűt értelmző tudományt úgy gondolják el, mint ami az új technológiákban őrzi a világ *képpé sűrített valóságát*.

Már a bécsi és a warburgianus művészettörténet-írás is felfigyelt ezekre a nem könnyen besorolható *naturális* képalkotásokra: Julius von Schlosser elemezte a viasz-figurák művészet-képző hasonlósági elvét,⁵ Ernst Kris a természet utáni minták/öntvények képteremtő fantáziáját ismerte fel,⁶ a kép „új” elgondolásában manapság pedig újra vizsztatér a nyomatok és lenyomatok meghökkentő eleme, ahogy erre Didi-Huberman felhívta a figyelmet a *phasmidok* elemzésekor.⁷ Itt valami maga válik önmaga *másolatává*, „az őskép helyén a kópia áll.”

A világ mint képszerű, az éppen nem jelenlevő, sőt távoli, ami azonban elfoglalja és kitakarja azt, ami az ember számára még a valóság. Mint azonban tudjuk, ilyen valóságos és minden kételyt kiálló valóság nem volt és nem is lesz, vagyis mindaz, amit valóságosnak tekintett az ember, legtöbbször éppen a képeken keresztül, vagy inkább a *megjelenítetten* keresztül vált maradandóvá, azaz úgy van jelen, vagy inkább úgy *jelenik meg*, mint ami éppen önmagára mutat vissza – a képi úgy jelenik meg, mint a valóság valószínű és lehetséges konstrukciója (Konrad Fiedler), ami éppen e *valóság* megrendítése a képben megtestesülő által. Fiedler felismerése, hogy *valóságtudatunk* éppen annak helyére lép, amit magánvaló és magában nyugvó létnek tekintettünk, és ezt felváltja egy egészen más *kép*, amelynek elemei egyetlen pillanatra sem állnak össze és jutnak nyugópontra.⁸

⁵ Vö. Julius von SCHLOSSER, *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs, Ein Versuch*, (1910/11), hg. Thomas MEDICUS, Berlin, Akademie Verlag, 1993, 20.

⁶ Az organikus élet formáit mechanikusan utánozzák/után-képzik, hogy a természet titkos szövedékének egy metszetét visszaadják. Vö. Ernst KRIS, *Der Stil „rustique“: Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy* (1926) = E. K., *Erstarrte Lebendigkeit*, hg. Bettina UPPENKAMP, Zürich, Diaphanes, 2012, 79.

⁷ Vö. Georges DIDI-HUBERMAN, *Phasmes*, ford. Ch. HOLLENDER, DuMont Verlag, 2001, 20. A francia (szürrealista) kép-elmélet előtörténetében pedig lásd Roger CALLOIS, *Natura pictrix: Anmerkungen zur figurativen und nicht-figurativen „Malerei“ in Natur und Kunst* (1959) = *Bildtheorien aus Frankreich*, hg. Emmanuel ALLOA, München, Fink Verlag, 2011, 102.

⁸ „Ha megszabadulunk az egész létben rajtunk kívül rekedő világ feltételezésétől, s pillantásunkat abba az irányba fordítjuk, ahol ténylegesen konstataálhatjuk a valóság létezését, azaz saját valóságtudatunk irányába, akkor egészen más képet kapunk az előfeltételezett [...] létért cserébe.” Konrad FIEDLER, *A művészi tevékenység eredetéről*, ford. KUKLA Krisztián = K. F., *Művészeti írások*, Bp., Kijarat, 2005, 74. Németül: FIEDLER, *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* = K. F., *Schriften*, Bd. 1, hg. Gottfried BOEHM, München, Fink Verlag, 1991, 119.

A modern festészet kétségtelenül megváltoztatta azt, ahogy a képekre tekintünk: egyfelől megfosztotta a világot szilárd fogalmi rögzítettségétől, másfelől dehabituálta a látást,⁹ sőt azzal, hogy a kép részévé tette ezeket a kényszerítő és bizonytalanító elemeket, egyben megteremtette a *prezencia* iránti vágyat.¹⁰ 2013 januárjában a frankfurti Schirn Kunsthalle a *Gustave Caillebotte: ein Impressionist und die Fotografie* című kiállítással éppen egy ilyen alkotó bemutatására vállalkozott, olyan festőt emelt ki a feledésből, aki ezt a szempontot erőteljesen érvényesítette. Róla jegyezte meg egykor Max Imdahl: Caillebotte képével az *életközelséget* célozza, az *autentikus valóságot*, amit azzal ér el, hogy olyan, a fotó pillanatfelvétele által torzított, kontingens és a teret deformáló ábrázolást választ, amely a képkompozícióban hívja életre a valóság nyugtalanító és nyugvópontot nem leelő *képét*.¹¹

Horst Bredekamp egy, a képtudomány helyzetével számot vető írásában lakonikusan fogalmazott: pozitívan értve a képtudományban a művészettörténet nem korlátozódik a képzőművészetre, hanem túlmutat a képek világának egészére, s nagyon is komolyan veszi ezeket.¹² Aki ismeri írását, persze azt is hallhatja – nagyon is meggyőzően –, hogy mintha a nagy igyekezetben sok mindent nem akartak vagy tudtak volna figyelembe venni abból a hagyományból, melyet kétszáz év alatt a művészettörténet-írás felhalmozott. „... [A] művészettörténet képtudományként való felfogása szemmel láthatólag tudatos felejtés tárgya”¹³ – írta ugyanitt Bredekamp, amivel egyszerre utalt arra a belső felejtésre, amely minden tudományos megközelítés kezdetet felejtő üresjáratát idézheti elő, másfelől arra az újfajta igyekezetre, amellyel bizonyos meghatározó jelentőségű *művészettörténeti kísérleteket* igyekeznek elfelejteni.

Igen érdekes szerepet játszik az is, hogy számos jelentős mű, módszertani értelemben meghatározó írás angolszász recepciója csak mostanában történik meg. Ilyennek

⁹ Vö. Max IMDAHL, *Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung* = M. I., *Reflexion, Theorie, Methode, Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. Gottfried BOEHM, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, 295.

¹⁰ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Die Macht der Philologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 25. – Számos hasonló elemzése között itt fogalmaz meg egy figyelemre méltó, Walter Benjamin *aura* felfogását idéző gondolatot, nevezetesen, hogy a *prezencia* vágya alapvetően a *térbeli közelség* (die räumliche Nähe) iránti vágy, annak tapasztalására tör, *ami van*. Egy most megjelent válogatásban pedig az alábbi szellemes megfogalmazását olvashatjuk: ‘az előzetes fogalmi orientáció által biztosított valóság képe ellenében jelentkezik a valóságközelség szimptomája.’ Azaz nem a valóságot *magát* mutatja a mű, hanem azt valami *más módon, szimptomatikus eltéréssel* engedi látni. A valóság befoghatatlan, ám annak vágya, hogy *jelenváló* legyen, és azt tapasztaljuk is, ott munkál a művekben és a művekre irányuló pillantásban. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Wahrnehmung versus Erfahrung oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz* = H. U. G., *Präsenz*, hg. Jürgen KLEIN, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012, 251.

¹¹ Vö. Max IMDAHL, *Die Momentfotografie und „Le Comte Lepic“ von Edgar Degas* = M. I., *Zur Kunst der Moderne, Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. Angeli JANHSEN-VUKIČEVIĆ, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, 185.

¹² Vö. Horst BREDEKAMP, *Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány*, ford. WESSELY Anna, BUKSZ, 2003/3, 253.

¹³ Uo.

tekinthető Erwin Panofsky eredetileg a *Logosban* megjelent alapvető írásának¹⁴ első angol nyelvű fordítása és értelmező közlése,¹⁵ ahol világossá válik az, hogy mit is jelent az újabb képtudományról való beszédben az elfelejtett hagyomány és az ehhez való, akár kritikai visszanyúlás. A helyzetet természetesen még tovább bonyolítja, hogy aligha feltételezhető, hogy Panofsky ne ismerte volna Edgar Wind filozófiai megalapozású művészettudományát, vagy *pragmatikus empirizmusát*, hiszen – Ernst Cassirer mellett – ő írta az egyik *Gutachtung*-ot a doktori fokozatra benyújtott műhöz, elismerve annak jelentőségét.

Wind szigorú művészettudománya, amely eddig hozzáférhetetlen volt, meghatározó az *elfelejtett hagyományt* illetően, mivel ebben a könyvben fogalmazta meg, hogy az a kritikai elgondolás, amely szerint a műalkotás vizuális élményét egyszerűen csak át kell fordítanunk egy másik, fogalmi nyelvbe, illetve az, hogy a leírás előtt az élmény, vagy még inkább a tárgy már jelen van, és hogy a leírás csak effajta fordítás funkcióját tölti be, elméletileg tarthatatlan. A művészettudományi tárgy egyáltalán nincs jelen a leírás előtt, ha így teszünk, fenntartjuk az *Abbildtheorie*-t (tükrözélméletet) – állította Wind a doktori értekezésében. Wind igazi válasza tehát így hangzik: „A művészettudományi leírás valójában nem rendelkezik a fordítás funkciójával, hanem annak *felfedezése* (*Entdecken*), mégpedig [...] a morfológiai jelleg felfedezéséről van szó. A tárgyra csak a leírásban tettünk szert és a leírás előtt az egyáltalán nincs jelen.”¹⁶ Amire céloz, az a képről szerzett tudás (*ein Wissen vom Bilde*), s a fenti példára visszautalva, ekkor nem azt az élményt közvetítjük Caillebotte *Le Pont de l'Europe* (1876) képéről, hogy hány alakot látunk rajta, hogy a híd alatt elhaladó vonat gőze felcsap, hogy a kép alakjai milyen elrendezésben vannak jelen – hanem azt a meghatározó *morfológiai* elemet, hogy a híd vasrácsa milyen módon foglalja el a kép terét, hogy a rácsszerkezet behatolása a képbe kitakarja a városi panorámát, és, hogy ennek domináns jelenléte az emberek fellépését

¹⁴ Magyarul: Erwin PANOFSKY, *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához*, ford. TELLÉR Gyula = E. P., *A jelentés a vizuális művészetekben*, szerk. BEKE László, Bp., Gondolat, 1984, 249.

¹⁵ A most megjelent angol fordítás (*On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts*, transl. Jaś ELSNER, Katharina LORENZ, *Critical Inquiry*, 2012/3, 467–482) mellett közölt tanulmány egy érdekes megjegyzése szerint az amerikai letelepedés után Panofsky sokkal közelebb került Edgar Wind pragmatikus empirizmusához, valamint a művészet szociokulturális megértéséhez, s eltávolodott a filozófiai megalapozású művészettörténettől. (Vö. Jaś ELSNER, Katharina LORENZ, *The Genesis of Iconology*, *Critical Inquiry*, 2012/3, 483–512.) Jaś Elsner és Katharina Lorenz nagy energiát fordítottak arra, hogy bemutassák a fogalmak változását, s abban igazuk van, hogy egy ilyen elmozdulás valóban bekövetkezik. Azonban megállapításuk, mely szerint Panofsky ebben az írásában közel került az 1933 után eltávolodott Heidegger és Sedlmayer elgondolásaihoz, már kevésbé tartható. Az előbbinél – a *Kant* könyvből (1929) vett idézet értelmében – az *értelmezésnek erőszakot* kell alkalmaznia a műtárgyon, míg az utóbbinál maga a *Kunstwollen* olyan *lényegi* alapot képző *strukturális* elvként jelenik meg, ami sem Riegl elgondolásával, sem pedig Panofsky korábbi értelmezésével nem vág egybe. Aligha jutunk előbbre, még Panofsky megkerülhetetlen életművének megértésében sem, ha a „száműzetés” *utáni* teória-képzést akarjuk csak elfogadni.

¹⁶ Edgar WIND, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* (1922), hg. Pablo SCHNEIDER, Hamburg, Philo Verlag, 2011, 187–189.

szinte esetlegessé teszi, mivel a vasszerkezet masszív jelenléte uralja a képet. A kép a pillanatfelvétel erejével megalkotott, s tudjuk, a festő maga is készített ilyen fotókat.

Tehát tegyük még egyszer világossá, akár Wind korai értelmezését követve: a kép megértése nem a szerzett esztétikai élmény más nyelven történő megfogalmazása, az értelem, amit a mű számunkra felfed, nem a műalkotás *prezenciájának* kioltásán keresztül történik, hanem éppen azt fedezzük fel, ami benne *jelen van, sőt ezen az úton válik ismételten jelenvalóvá*.

Keith Moxey állítja az *iconic turn* kérdését tárgyaló írásában: értelemre törő szándékunk miatt a *presence*-t elhanyagoltuk, sőt megfélemlítettünk róla, hogy értelemmel teletöltsük a művet, hogy olyan értelmet vetítsünk rá, amit az meg sem enged.¹⁷ Röviden és jóindulatúan Moxey éppen azt a tapasztalatot vonja kérdőre, ami ellen a művészettörténet mint *tudomány* kezdetől fogva maga is tiltakozott, nevezetesen, hogy a mű-tárgyat élményszerű, semmire sem kötelező jelentésadással írják felül. Egyet meg kellene érteni: a mű *prezenciája* nem előzetes adottság, amit azzal érnénk el, hogy tartózkodunk az értelmezéstől, hanem csak is azzal érjük el, ha az értelmet maga a műalkotás teszi *jelenvalóvá*. Kétségtelenül nem egyszerűen úgy, hogy más művekkel fogjuk egybe, vagy teszünk egy szociális állapot magyarázatának centrumába.

Moxey írásában ugyanakkor helyesen két meghatározó irányultságot különít el a képről folyó jelenkori tudományos beszédben, amelyek mögött a kép létezésének státusza az igazi kérdés. Ez a két megjelölés az *iconic turn* (Gottfried Boehm) és a *pictorial turn* (W. J. T. Mitchell), amit talán jó előre úgy is elkülöníthetünk, hogy míg az előbbi sokkal inkább kötődik az európai fenomenológiai-hermeneutikai tradícióhoz, s látszólag jobban tartja magát a hagyományos témákhoz, addig az utóbbi annak előnyben részesítését jelentené, hogy a számtalan módon meghatározott/befolyásolt tekintet, melyet a műre vet a néző, nem mentes a látás történeti/kulturális/szociális elemeitől, másfelől a látható tekintetében nem tesz különbséget a tárgyak között.¹⁸ Persze erre mondta már Bredekamp intő módon fent idézett írásában: a képtudományként gyakorolt művészettörténet sosem zárta ki kutatási területéről a látszólag alantas műtárgyakat, s persze azt is elismerte, ha utóbb így tenne és bezárkózna, csak kárára lenne mind a művészettörténetnek, mind a kép iránti eltérő irányokból megmutatkozó érdeklődésnek.¹⁹

Kitűnő alkalom nyílik a két megjelölés mögött álló felfogások megértésére, ha elidőzünk Boehm és Mitchell témánkat érintő levélváltásánál,²⁰ és kiemeljük fontosabb meglátásaikat. Boehm első állítása szerint a *kép* mentén és a *képről* való gondolkodás egy másfajta gondolkodásnak enged teret, megnyitva azt olyan eddig alig vagy kevés-

¹⁷ „In the rush to make sense of the circumstances in which we find ourselves, our tendency in the past was to ignore and forget »presence« in favor of »meaning«.” Keith MOXEY, *Visual Studies and the Iconic Turn*, *Journal of Visual Culture*, 2008/7, 131.

¹⁸ Vö. W. J. T. MITCHELL, *A képi fordulat*, ford. HORNYIK Sándor = W. J. T. M., *A képek politikája*, szerk. SZŐNYI György Endre, SZAUTER Dóra, Szeged, JATEPress, 2008, 136.

¹⁹ Vö. BREDEKAMP, *i. m.*, 258.

²⁰ *Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. hg. Hans BELTING, München, Fink Verlag, 2007, 7.

sé értékelt kognitív lehetőségeknek, amelyek a nem-verbális reprezentációkban rejlenek. Majd felsorolja azokat a döntően az európai gondolkodói hagyományt meghatározó kísérleteket (Husserl, Heidegger, Cassirer, Wittgenstein stb.), amelyekben (eltérő módokon) a nyelvi értelemközvetítés fölényét vonták kérdőre, és egyidejűleg az antik logosz-felfogás helyreállítását, s egyben eredetére történő visszavezetést javasolja. Ekként kell értenünk kijelentését: a kép mint logosz, mint értelemalapító aktus értendő. Egy nem-verbális, ikonikus logosz víziója volt az, ami a képek irányába mozdított – s végső soron az iconic turn alapvető kérdése az, hogyan hoznak létre értelmet a képek („Wie erzeugen Bilder Sinn?”). Jól értsük meg, nem az a kérdés, hogy mi az értelme a képnek, hanem az, hogy miként képesek a képek értelmet létrehozni. Mint számos szerző (korábban Otto Pächt, újabban Georges Didi-Huberman, Keith Moxey), Boehm is hajlamos elfogadni Mitchellnek azt a kritikai megjegyzését, hogy Panofsky az ikonológia elemzéseiben a *textualitást* részesítette előnyben a képek értelmezésekor, és eközben nem állítja, hogy az ikonikus kivonhatná magát a nyelvi közvetítés alól; amit hangsúlyoz az, hogy a nyelv viszonylatában egy *differencia* (*eine Differenz gegenüber der Sprache*) lép fel.

Az ikonikus elem ezért nem merül ki a nyelvi *átfordításban*, hiszen megjelenésében állandóan magára, mint képre utal vissza, hogy önmagán és önmaga által valamit láthatóvá tegyen, ami semminek *nem felel meg* a képen túl. Boehm joggal hívta fel a figyelmet egyik korai írására a *kép hermeneutikájáról*, ahol már beszélt a *kép logikájáról*, és egy Cézanne kései művéhez (*Nagy fürdőzők*, London National Galery) kapcsolódó felismerés mentén megmutatta, hogy „az ikonikus sűrűség (a verbális nyelv felől nézve) a legüresebb a képen”,²¹ vagyis egyszerre képes kiváltani az alak fluiditását, valamint a szín-felépítést s az alakok egyidejűleg változó kompozícióbeli viszonyrendszerét, s ezzel kiváltani azt a felszámolhatatlan, a kép logikáját megalapozó differenciát és váltakozó viszonylatot (*logosz*), ami állandóan meghaladja, vagy túllép azon, ami nyelviileg mondható. Hogy *van* (a kép), azt magán az ikonikus sűrűségen mutatja fel, s hogy ez nem redukálható *valamire*, egy dologra, amit a kép láthatóvá tesz, és amit a nyelv egyszerűen néven nevez, vagy átfordít. A kép léte éppen a szüntelen átmenet a kép megjelenésébe, így lesz az ikonikus elem létszerű gyarapodás és egyben értelemgenézis.²² Boehm itt is kiemelte Gadamer hermeneutikájának és műfelfogásának jelentőségét az ikonikusról kialakított felfogásában, ami nem egyszerű átvétele a *Zuwachs an Sein* (a lét gyarapodása) gondolatának. Boehm éppen arra a *processzualitásra* mutatott rá, amellyel a kép magán és magában eltörli azokat a nyelvi elkülönítéseket, amellyel a képet bárminemű

²¹ *Uo.*

²² „Vom ‚Sein‘ des Bildes überhaupt zu sprechen, abgesehen von seinem Erscheinen in einem Werk, ist sinnlos. Nur vom Bilde her gewinnt das Urbild Realität, ist es möglich überhaupt den Zuwachs an Sein zu erfahren.“ „Bei einer bildlichen ‚Gegebenheit‘ rekurrieren wir nicht auf ‚Etwas‘ im Sinne einer Sachlage, sondern auf den Übergang des Bildseins in die Bilderscheinung.“ Gottfried BOEHM, *Zu einer Hermeneutik des Bildes = Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hg. Hans-Georg GADAMER, Gottfried BOEHM, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, 451, 467, 464–466.

tárgyadekvációra próbálnánk korlátozni az értelmezés során. Az ikonikus elem annak tudomásulvétele, hogy a képben és a képen létező kilép abba a tér-idő dimenzióba, ami a lét, vagyis létszerűen több, mint amit magán mutat.

Mitchell udvarias válaszában maga is fontos adaléknak tekintette Gadamer és Max Imdahl elgondolásait az újabb *képtudományhoz*, ugyanakkor azt is világossá teszi, hogy – ellentétben Boehm elgondolásával, aki saját megközelítését *kép-kritikainak* tekinti – ő inkább egy *ideológiakritikai beállítódást* képvisel. Az sem meglepő, hogy egyetemi tanulmányainál fogva irodalmi szöveg és kép (Blake), valamint technológiák és kép, kép és tudomány, azaz a szélesebb értelemben felfogott *vizuális kultúra* felé tájékozódik. Mitchell ugyanakkor inkább kapcsolódik a francia hagyományhoz (Deleuze, Althusser, Derrida stb.), mint Boehm. A képzőművészeti alkotások privilegizált helyzetét feladva a modern technológiák képi jellege, reprezentációs ereje nagyobb nyomatékkal esik latba a *pictorial turn* olvasataiban. Talán úgy lehetne összefoglalni a közös szempontot, hogy *a kép saját logikája* – legyen az festett vagy technikai előállítású kép – Mitchell szerint azt a döntő kérdést veti fel: *mit akar a kép?*

A továbbiakban megpróbálok erről a *képi logikáról* beszélni, s azt is elárulom, hogy ebben a tekintetben inkább tartom magam az *iconic turn* szempontjaihoz, s mögötte a fenomenológiai-hermeneutikai hagyományhoz.

Kétségtelen tény, hogy az ikonikus fordulat elméleti alapjai visszanyúlnak arra a hermeneutikai fordulatra, amely Heidegger korai elemzéseiben és Gadamer későbbi olvasataiban van jelen. Úgy vélem, nem érthető meg Boehm szándéka, ha akár csak röviden is nem tekintünk vissza arra az írásra, amelynek még a címét sem tudta helyesen Mitchell. Gadamer a *Bildkunst und Wortkunst* (A kép és a szó művészete) című tanulmányában²³ nem csak összefoglalja saját művészetértését, hanem megmutatja azt is, hogy miként nyúlik vissza a görög gondolkodás *logosz*-tapasztalatára, amelynek megváltozott értelmezése éppen Heidegger korai előadásaiban (Marburg 1923–1926) jelent meg. Az első és talán legdöntőbb az a Platón *Államférfi* című művéből vett gondolat (284 e), hogy a megjelenő saját mértéke szerint és nem külső mérték szerint válik jelenvalóvá. A mérték, a dolog mértéke szerinti magán mutatja fel és meg annak helyességét, megfelelő mivoltát, s ilyenkor úgy áll előttünk a dolog/a megjelenő, mint ami *pontosan ez (auto to akribes)*. Vagyis az, ami megfelelő és mérték szerinti, nem normatív szempont alapján mutat magára, mint ekként értelmesre, hanem *önmaga változó megjelenései közepette* képes, mint ezt, *jelenvalóvá tenni*. Mi lenne a dolog ideája, ha nem változó módon tűnne ki, azaz hívná életre annak kérdését, hogy mi is az. A műalkotás akkor és csak akkor képes a már említett *léte* *gyarapodásra*, ha azt, ami rajta és általa megjelenik, magán képes még kibontani, a dolog mértéke szerint még pontosabban/jobban belátni engedni, hogy mi is az.

²³ Vö. Hans-Georg GADAMER, *A kép és a szó művészete*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 274. Németül: GADAMER, *Bildkunst und Wortkunst* = *Was ist ein Bild?*, hg. Gottfried BOEHM, München, Fink Verlag, 1994, 90.

A mű – legyen az képi alkotás – magában teljesedő (*entelecheia*), és így képes olyan folyamat-jelleggel rendelkezni, ami megvalósulásának *történeti egyszerűségét* meghaladja, s hogy mint ilyen *van*, s állandóan annak megértésére hív, amit önmagán mutat fel. Azzal a Heideggerre visszanyúló fogalommal kell tisztába jönni, amit a *Vollzug* jelent; a mű mint így mozgásban levő nem önmaga egyszerűségére utal vissza, és nem is egy dolgot mutat be más módon, hanem ami *van*, az éppen benne és általa *teljesedik*. A mű műszerűsége éppen azzal mutatkozik meg, hogy nem változatlan *ergon*-ként áll ott, hanem *mindig másként bomlik ki*, állandóan *túllép* történeti megvalósulása egyszerűségén, miként történeti érthetőségének látszólag rögzített keretein. „Der Vollzug hat sein vollendetes Sein, sein *telos*, in sich selbst”²⁴ – írta Gadamer, világossá téve, hogy a műalkotás nem valami célban teljesedik be, hanem magára, mint beteljesedőre utal vissza.

Boehm ezt a hermeneutikai-képi hagyományt és ennek elméletképző erejét mutatta meg írásaiban, és nagy hatású válogatásában (*Was ist ein Bild?*) olyan szövegeket idézett meg (Kurt Bauch, Max Imdahl, Gadamer, Bernard Waldenfels stb.), amelyek ennek a tradíciónak a horderejét is nyilvánvalóvá tették.

Az elmúlt évben Boehm egy fontos fogalmi tisztázást hajtott végre, amikor elemzés tárgyává tette az *ikonikus differencia* fogalmát.²⁵ Ennek során jutott el a kép eseményszerű felfogásához, ami érvényre juttatja az *ikonikust a logoszban*, vagyis nem egyszerűen *mond valamit*, hanem magára mutat vissza, és önmagán mutat fel (*deixis*) olyan elemeket, amelyek változni képes konstrukciója azt a kérdést szegezi nekünk – mit akar a kép, vagy miként hívta létre ezt az értelmet. Az *ikonikus differencia* közelsége Heidegger *ontológiai differenciájához* – mint írta – nyilvánvaló. Azaz a létszerűen megjelenő létező léte nem mint *igaz lét* kérdéses, hanem mint az a változó és elkülönböződések között mutatkozó lét, amelynek tanúsítványa egyedül a megjelenő létező, s amiről a *logosz* mint vonatkozás-viszonylat és arány ad hírt. Az *ontológiai differencia* annak felismerése és felismertetése, hogy a megjelenő *képes nem-igaz viszonylatban is előállni*. A *logosz* mentén (*meta logou*),²⁶ a kép logikája mentén ismerjük fel a megjelenőt a maga igaz mi-voltában. Gadamer erre a hagyományra visszanyúlva mondta, hogy a különbséget nem mi teremtjük meg, ebbe a különbségbe, differenciába vagyunk állítva.²⁷ A kép logikája tehát ennek a különbségnek *tesz ki minket*, s akkor értjük meg, miként vonja meg biztos alapjait: legyen az szakértő ismeret vagy éppen historikus besorolás, a mű annak *megrendítő eseménye*, hogy a kép önmagára mutat vissza.

²⁴ Hans-Georg GADAMER, *Wort und Bild: „so wahr, so seiend”* = H. G. G., *Kunst als Aussage*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1993, 84.

²⁵ Vö. Gottfried BOEHM, *Ikonische Differenz* = Rheinsprung 11, *Der Anfang. Aporien der Bildkritik*, hg. Iris LANER, Sophie SCHWEINFURTH, Basel, Eikones, 2011/1, 170. http://rheinsprung11.unibas.ch/fileadmin/documents/Edition_PDF/Ausgabe1/ausgabe_01.pdf (Letöltés ideje: 2013. május 20.)

²⁶ Vö. Martin HEIDEGGER, *Platon: Sophistes* (1924–1925), hg. Ingeborg SCHÜSSLER, Frankfurt am Main, Klostermann Verlag, 1992, 225.

²⁷ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Hermeneutik und ontologische Differenz* (1989) = H. G. G., *Hermeneutik im Rückblick, Gesammelte Werke*, Bd. 10, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1995, 60.

Boehm fogalommagyarázatában világossá teszi, hogy az ikonikus differencia a képen és képben működő dinamizáló/energetizáló erő, ami állandóan megvonja a nézői kívül-lét lehetőségét. „Az ikonikus differencia értelmet generál, anélkül, hogy azt mondaná, »van«, megnyitja a valóság felé az utakat, amelyek »kínálkoznak« és »megmutatkoznak«.”²⁸ A kép logikája annak felszakítása, ami a láthatón túl rejtekezik, ez pedig annak (igaz) léte, amit a kép mutat.

Kurt Badt Vermeer elemzésében e hagyomány művészettörténész képviselőjeként nem véletlenül utalt hasonlóan a *kép logoszára*, arra tehát, hogy a kép mindig fenomen-jellegében áll ki és kérdez rá arra a *viszonylatra*, amiben értelmesen láthatóvá válik. Goethe sorát idézte: „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.”²⁹ A kép azon keresztül tanít, amit képes megmutatni.

BÉLA BACSÓ

Am Rande der Bildwissenschaft

In der heutigen Lage der *Kunstwissenschaft* gibt es eine sehr lebendige Auseinandersetzung über die mögliche Verständigung des Bildes. „Why art history” war die wichtige Frage von Saxl und die Fragestellung bleibt bis heute auslegungsbedürftig. Einerseits stehen wir bis heute vor einer ausgedehnten *Visualisierung* der menschlichen Kultur, andererseits diese Tendenz ruft eine vielfältige und manchmal ausweglose Annäherung während der Verständigung des *Erscheinenden* hervor. Die Frage „*Was ist ein Bild?*” brachte mit sich eine wesentlich erneuerte Bildauslegung, in der mir weiterhin die hermeneutisch-phänomenologisch geprägten Auslegung bestimmend ist (Gadamer, Imdahl, Boehm). Meine kurze Darstellung erörtert die Vor- und Nachgeschichte der *iconic turn* und nimmt einen eindeutigen Bezug auf die Hermeneutik des Bildes.

²⁸ BOEHM, *Ikonische...*, i. m., 174.

²⁹ Vö. Kurt BADT, „*Modell und Maler*” von Vermeer: *Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln, DuMont, 1961, 129–130.